

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

I Concerti di Beethoven e le Sinfonie di Schubert nel loro tempo

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/128419> since

Publisher:

Rai OSN

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Rai



Orchestra
Sinfonica Nazionale



TORINO
AUDITORIUM RAI
"A. TOSCANINI"

La musica colta sul fatto



Beethoven

e

Schubert

Beethoven e Schubert

I Concerti per pianoforte e le Sinfonie

Rai



**Orchestra
Sinfonica Nazionale**

Rai - Orchestra Sinfonica Nazionale

Torino, aprile 2009

SOMMARIO

pag. 5

Indice dei concerti

pag. 7

Schubert e Beethoven: un incontro non avvenuto e sempre rinnovato

di Giorgio Pestelli

pag. 11

Tra Mozart e il Biedermeier: cinque Concerti fai-da-te

di Giovanni Carli Ballola

pag. 15

Le Sinfonie di Schubert: un repertorio affascinante e problematico

di Cesare Fertonani

pag. 21

A colloquio con Alexander Lonquich

di Paolo Cairolì

pag. 25

I Concerti di Beethoven e le Sinfonie di Schubert nel loro tempo

di Andrea Malvano

pag. 31

1° concerto, giovedì 30 aprile 2009

pag. 35

2° concerto, lunedì 4 maggio 2009

pag. 39

3° concerto, venerdì 8 maggio 2009

pag. 43

4° concerto, martedì 12 maggio 2009

pag. 47

5° concerto, sabato 16 maggio 2009

pag. 51

Alexander Lonquich

pag. 52

Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Volume a cura di Andrea Malvano

I Concerti per pianoforte di Beethoven e le Sinfonie di Schubert nel loro tempo

di Andrea Malvano

La morte dell'imperatore Giuseppe II nel 1790 gettò Vienna in una grave crisi istituzionale. Le riforme illuministe e antifeudali scomparirono nell'ombra, la repressione politica divenne un'arte per nobili ingegni, la conservazione dei privilegi un'esigenza primaria delle classi aristocratiche. Francesco I progettò un raffinato regime di polizia: controllo minuzioso della stampa ufficiale, sistematica apertura della corrispondenza, un'invisibile rete di delatori al servizio dell'impero. Era inevitabile che a cadere sotto gli occhi del regime fossero gli intrattenimenti pubblici, eventi necessari, ma pericolosi. I teatri dovevano essere sottoposti a un controllo infallibile; ogni manifestazione artistica doveva passare al vaglio della censura. Ma per la musica, paradossalmente, questa situazione finì per dimostrarsi estremamente favorevole. Andare a sentire Beethoven era molto meno rischioso che affollare un teatro per vedere una commedia di Beaumarchais: per il pubblico del tempo la musica non era ancora un potente veicolo di significati, in grado di trasmettere messaggi di natura sociale o politica.

In questo clima di rinnovato interesse per l'attività concertistica, Beethoven non tardò ad accaparrarsi i punti più illuminati del palcoscenico musicale viennese. Le sue apparizioni ben presto si trasformarono in eventi impedibili, in spettacolari esibizioni di un genio, che nel giro di poco tempo non avrebbe più avuto alcuna necessità di camuffare il 'van' delle sue origini olandesi in un 'von' di aristocratica assonanza. I suoi Concerti per pianoforte e orchestra conquistarono subito l'attenzione del pubblico; gli ascoltatori vedevano in quel repertorio una giusta mediazione tra le esigenze del virtuosismo *Biedermeier* e la profondità espressiva dei lavori mozartiani. Furono in particolare le prime due composizioni a suscitare i consensi più affermativi. L'apparizione del *Concerto in si bemolle* suscitò acclamazioni entusiastiche al Burgtheater di Vienna la sera del 29 marzo 1795, sotto la direzione di Antonio Salieri; nonostante una dura autocritica da parte dell'autore, l'opera continuò a mietere successi, come testimoniato dalle recensioni trascinanti del cronista in forze alla «Wiener Zeitung». E destino simile fu riservato al *Concerto in do maggiore*, a Praga, nell'ottobre del 1798, quando il pianista Johann Wenzel Thomascek, dopo aver ascoltato un concerto nel quale erano in programma i primi due lavori per pianoforte e orchestra di Beethoven, fu costretto a commentare:

Il magnifico modo di suonare e il particolare gusto per le improvvisazioni mi smossero in profondità; fui così sconvolto che per diversi giorni non fui in grado di toccare il pianoforte. [...] Il *Concerto in si bemolle maggiore* lo ascoltai per la prima volta nella casa del Conte Clam-Gallas; [...] Ora mi sono concentrato con maggiore attenzione sui due lavori; ho ammirato non solo il suo pianismo brillante e potente, ma anche la frequente capacità di deviare da un motivo all'altro, senza sfuggire all'organicità di tutto il percorso.¹

Ma a partire dal *Concerto in do minore* le cose cominciarono a cambiare. La prima esecuzione, con l'autore al pianoforte e Ignaz von Seyfried sul podio,

¹ Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven*, Princeton University Press 1967, Vol. I, p. 208

avvenne a Vienna il 5 aprile del 1803. L'interesse dei critici fu calamitato dal nuovo oratorio intitolato *Cristo sul monte degli ulivi*; ma non mancarono alcune contrastanti osservazioni in merito al nuovo *Concerto* di Beethoven. Questo fu il commento del cronista della «*Zeitung für die elegante Welt*»:

Meno riuscito il *Concerto in do minore*, che il sig. Beethoven, già conosciuto per essere un eccellente pianista, eseguì senza sollevare la piena soddisfazione del pubblico.²

L'estensore del «*Frey müthige*» parlò di scarsa riuscita di tutte le nuove composizioni, compreso il *Concerto in do minore*. Solo dalle colonne dell'«*Allgemeine musikalische Zeitung*» si levò un accenno di ottimismo, che celebrava l'improvviso invecchiamento del linguaggio mozartiano:

Prova straordinaria. Questo conferma l'opinione secondo la quale Beethoven possa rivoluzionare nel nostro tempo la musica di Mozart.³

Beethoven, evidentemente, aveva colpito nel segno: la tiepida accoglienza del suo ultimo lavoro per pianoforte e orchestra testimoniava un cambiamento di rotta, alla volta di nuove mete stilistiche. La solita minoranza, quella che in tutte le epoche funge da cartina di tornasole del rinnovamento estetico, si era pronunciata in favore del nuovo Beethoven; ma non erano che pochi sparuti osservatori, voci fuori dal coro, fagocitate da un orizzonte d'attesa che aveva visto nei due precedenti concerti pianistici i geni di Czerny e Moscheles, non le radici di Schumann e dei fratelli romantici.

Con il *Concerto in sol maggiore* la situazione non era destinata a migliorare, visto che l'inviato della «*Leipziger Zeitung*» scrisse:

Nel concerto si trova tutto ciò che vi è di più strano, di più bizzarro, di più difficile.⁴

Ma fu una delle pochissime riflessioni emerse dal mare di inchiostro successivo a una delle Accademie più corpose della storia (22 dicembre 1808); il *Concerto in sol maggiore* non trovò modo di emergere accanto a *Quinta e Sesta Sinfonia*, *Fantasia corale* op. 80, nonché ad alcune parti della *Messa in do maggiore* op. 86. Il risultato fu un rumoroso silenzio, figlio di un'indifferenza più imbarazzante della più dura delle critiche. Beethoven con quel tema iniziale dal sapore improvvisativo, quel secondo movimento 'parlante', quel finale del tutto privo di retorica aveva lasciato senza parole il pubblico del Teatro An der Wien.

La voce della platea si fece sentire la sera del 28 novembre 1811, quando al Gewandhaus di Lipsia Friedrich Schneider eseguì per la prima volta il *Concerto in mi bemolle maggiore*, l'ultimo del catalogo beethoveniano. Il critico dell'«*Allgemeine musikalische Zeitung*» non risparmiò gli apprezzamenti:

Seguì il nuovo concerto di Beethoven per pianoforte. È questo senza dubbio il più originale, il più ricco di fantasia, il più pieno di effetti, ma anche il più difficile, di tutti i concerti esistenti. Il sig. maestro Schneider lo ha suonato con tanta maestria, che non potremmo immaginare niente di più perfetto. [...] Dato che anche l'orchestra, con evidente rispetto e amore verso il compositore, ha accompagnato l'opera e il solista proprio come si deve, non poteva essere altrimenti che il numerosissimo pubblico venisse trascinato in entusiasmo,

² A. Thayer cit., Vol. I, p. 330

³ A. Thayer cit., Vol. I, p. 330.

⁴ Amedeo Poggi, Edgar Vallora, *Beethoven. Signori il catalogo è questo!*, Torino, Einaudi 1995, p. 214.

che poté a stento limitarsi alle abituali manifestazioni di gratitudine e di gioia.⁵

Che cosa era successo? Beethoven, proprio in corrispondenza dell'ultimo capitolo, si era voltato a osservare il passato, e le convenzioni consolidate nell'orizzonte d'attesa contemporaneo? Oppure era stato il pubblico a maturare in maniera improvvisa e imprevedibile? Probabilmente nessuna delle due ipotesi è plausibile. Beethoven aveva continuato la sua riflessione avanguardista sulle forme tramandate dal classicismo; mentre il pubblico si era fatto trascinare da quella tinta eroica predominante, che urgeva come un grido di dolore in una Vienna invasa dalla truppe napoleoniche. Non a caso, nel giro di poco tempo, il *Concerto in mi bemolle maggiore* cadde nell'oblio dell'indifferenza, come rilevato da Theodor Körner⁶ e Ignaz Franz Castelli:

Se questa composizione non ottenne il plauso che meritava, il motivo va ricercato in parte nella soggettività di essa e nell'oggettività degli ascoltatori. Orgoglioso e sicuro di sé, Beethoven non scrive mai per la massa, pretende di suscitare comprensione e commozione, ma, a causa delle troppe volute difficoltà, ci riesce soltanto presso i raffinati, che non sono certo molti.⁷

Sepolto Napoleone, il *Concerto in mi bemolle maggiore* si sarebbe cominciato a muovere con gambe puramente artistiche; prima, era inevitabile che dell'innovazione formale, delle pieghe nascoste tra i colori netti delle affermazioni imperative, delle aperture visionarie direttamente rivolte all'immaginazione dei romantici, non fosse rimasta alcuna traccia nella fruizione di una generazione di ascoltatori che aveva bisogno di valori solidi come un canto di vittoria.

Più complessa è la caccia alle testimonianze dirette in merito alle prime esecuzioni delle Sinfonie di Schubert. Nessuna partitura arrivò nelle sale da concerto frequentate dai critici, quelle in cui si eseguiva Beethoven, quelle in cui avvenivano gli eventi destinati a lasciare un segno profondo nella cultura austro-tedesca della prima metà dell'Ottocento. La *Prima sinfonia* nacque per essere eseguita presso l'Imperial Regio Convitto di Vienna diretto da Innocenz Lang; le cinque sinfonie successive apparvero in occasioni semiprivatissime; l'*Incompiuta* e la *Grande*, come noto, rimasero chiuse in un cassetto fino alla morte dell'autore. Il primo vero ingresso di Schubert sinfonista in una sala da concerto prestigiosa avvenne solo il 21 marzo del 1839, quando la *Grande* approdò postuma al Gewandhaus di Lipsia, sotto la direzione di Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Non vi sono, quindi, documenti sufficienti per ricostruire con precisione l'impatto che le Sinfonie di Schubert ebbero sull'orizzonte d'attesa contemporaneo. Del resto non si trattava certo di lavori scritti su commissione: stiamo parlando di un *corpus* consegnato direttamente alle mani dei posteri. Fu la generazione immediatamente successiva, quella di Schumann e Mendelssohn, a gettare il repertorio sinfonico schubertiano in pasto al pubblico. Stando alla testimonianza, datata 1868, di Josef Hüttenbrenner, custode per alcuni decenni dell'autografo dell'*Incompiuta*, la rinascita di interesse per le Sinfonie di Schubert non fu parallela in Austria e in Germania:

⁵ Giovanni Guanti, *Invito all'ascolto di Beethoven*, Milano, Mursia 1995, p. 291.

⁶ Luigi Della Croce, *Beethoven*, Pordenone, Studio Tesi 1986, p. 291

⁷ L. Della Croce cit. p. 292.

A quel tempo né la società musicale di Vienna, né quella di Graz amavano la *Sinfonia in do maggiore*, che ora invece in Germania è considerata al primo posto dopo le sinfonie di Beethoven. La *Sinfonia in si minore*, che mio fratello e io consideriamo paragonabile a quelle di Beethoven, non venne accettata da nessuna orchestra! La *Sinfonia in do maggiore* fu presentata tra le critiche; la società musicale di qui all'epoca la fece suonare a degli studenti, ma mancavano molte parti e non andò per niente bene, neppure quando fu stampata non andò bene!⁸

Nel 1839 Schumann, da Lipsia, aveva gridato al miracolo, dopo la riscoperta della *Sinfonia in do maggiore*; la sua recensione entusiastica era stata un moto di giubilo per una generazione di compositori che finalmente aveva trovato la ricetta per fare invecchiare Beethoven; forse la gioia aveva superato la fedele adesione alla realtà; ma, di fatto, le sue parole avevano raccontato la storia di un sostanziale successo:

Chi sa quanto tempo anche la sinfonia, di cui oggi parliamo, sarebbe rimasta coperta di polvere e nell'oscurità, s'io non mi fossi tosto inteso con Ferdinand Schubert d'inviarla a Lipsia alla direzione del Gewandhaus e all'artista stesso che li dirige, al cui acuto sguardo difficilmente sfugge la più timida bellezza sboccante, e perciò tanto meno quella splendida e magistralmente abbagliante. Così si realizzò la cosa. La sinfonia giunse a Lipsia, venne udita, compresa, di nuovo udita con gioia e quasi universalmente ammirata. L'operosa casa editrice Breitkopf und Haertel comprò l'opera e la privativa, ora finalmente è pronta nelle parti, e presto lo sarà in partitura, come noi desideriamo per l'utilità e il bene di tutti.⁹

Schumann aveva esordito con toni imperativi: «Chi non conosce questa sinfonia conosce ancora poco di Schubert». Un colpo di ghigliottina, che sembrava tagliare la testa anche a tutta quella produzione pianistica, liederistica e cameristica, di cui Schumann stesso si sarebbe nutrito con voracità. Ma era una di quelle piccole forzature critiche che troviamo spesso negli scritti schumanniani; poco più in là appare un riflesso rassicurante: «Il trovarsi di fronte alla sua *Settima sinfonia*,¹⁰ senza aver conosciuto le precedenti e senza aver assistito allo sviluppo delle medesime, è forse l'unico inconveniente a cui potrebbe dar luogo la sua pubblicazione». Le «divine lunghezze» della *Sinfonia in do maggiore* avevano ricordato a Schumann i romanzi in quattro volumi di Jean Paul Richter, lavori destinati a non finire mai, proprio perché inclini a far volare l'immaginazione del lettore. La *Grande* sostituiva la narrazione al dramma, estendendo le sue proporzioni in direzione orizzontale, materializzando sconfinati paesaggi sonori. Era un mondo nuovo, che si congedava da Beethoven, per guardare in avanti; e proprio per questo motivo Schumann aveva espresso alcune perplessità in merito all'immediato futuro del rinato lavoro schubertiano:

Forse dovranno passare degli anni prima che la sinfonia sia resa familiare in Germania; tuttavia non c'è da dubitare che essa venga trascurata; essa porta in sé l'eterno germe della giovinezza.¹¹

⁸ Schubert. *L'amico e il poeta nelle testimonianze dei suoi contemporanei*, a cura di Otto Erich Deutsch, ed. it. a cura di E. Restagno, Torino, Edt 1999, p. 184.

⁹ Robert Schumann, *La musica romantica*, a cura di L. Ronga, Torino, Einaudi 1942, pp. 150-151.

¹⁰ Schumann non conosceva la *Sinfonia D 759 "Incompiuta"*, che sarebbe rimasta ignota al pubblico fino al 1865.

¹¹ Robert Schumann, *La musica romantica* cit. p. 155.

Ma le considerazioni scritte alla fine degli anni Sessanta da Hüttenbrenner, come abbiamo visto, accennano proprio a una consolidata affermazione del *corpus* in ambito tedesco. Schumann era stato eccessivamente severo con il gusto dei suoi contemporanei. Solo Vienna dovette attendere l'avvento di Johannes Brahms per guardare alle Sinfonie di Schubert con rinnovato interesse. Le attenzioni dei romantici erano state integralmente fagocitate dalla *Grande*; ma quella visione selettiva aveva garantito la sopravvivenza di una produzione a rischio di estinzione. Johannes Brahms partecipò, assieme all'editore J. P. Gotthard, al progetto di pubblicazione delle opere di Schubert: un catalogo rimasto inghiottito dal tempo, che meritava la conoscenza di lavori spesso rimasti all'ombra dei grandi dibattiti culturali della prima metà dell'Ottocento. Solo in quel momento la riflessione sul sinfonismo schubertiano cominciò a richiedere una panoramica integrale. Basti pensare alla *Seconda sinfonia in si bemolle maggiore*: negli anni Sessanta dell'Ottocento per molti era una perfetta sconosciuta; ma per Brahms era un lavoro degno di essere messo a confronto con la *Grande*:

Questa importante alterazione acquista particolare rilievo soprattutto se la accostiamo alla trasformazione insignificante in apparenza, ma ben più importante in realtà, che subì il primo tema della grande *Sinfonia in do maggiore*. Questo modo di alterare i temi, quando ormai hanno dato vita a una parte più o meno ampia del movimento, è una prova significativa della freschezza e della noncuranza con cui Schubert concepiva, ma anche scriveva le sue opere. [...] Siamo di nuovo di fronte a un procedimento caratteristico di Schubert: il tema è raddoppiato in ampiezza nella seconda versione. Contrariamente a Beethoven, che mira costantemente a raggiungere un'estrema concisione espressiva, Schubert ci dimostra, con queste alterazioni nei suoi lavori, l'autentico piacere che prova nel servirsi di mezzi musicali ampi, liberi, che non possono soffermarsi con sufficiente precisione sul materiale sonoro in essi contenuto.¹²

Brahms aveva colto già nella *Seconda sinfonia* il peso di quel sottile lavoro di alterazione ritmica che Schubert avrebbe portato alle estreme conseguenze nella sua ultima pagina sinfonica. L'osservazione, al di là del suo indiscutibile peso analitico, testimoniava uno dei primi veri contatti sistematici con una produzione che per più di mezzo secolo era stata confinata esclusivamente al suo ultimo capitolo; ma, in realtà, sottintendeva l'idea che le prime sei composizioni fossero solo tappe intermedie, opere di passaggio verso una riflessione stilistica in corso d'opera. Non era ancora arrivato il momento della rivalutazione di un intero *corpus*: ci sarebbe voluto ancora molto tempo perché le Sinfonie di Schubert non fossero più solo la *Grande*.

¹² Alfred Einstein, *Schubert*, trad. it di D. Teatini, Milano, Edizioni Accademia 1978, pp. 105-106.